

Cuerpos de la memoria y resistencias políticas para el cambio social

Irene Ballester Buigues*

Los nuevos discursos y los nuevos procedimientos artísticos feministas han empoderado a las mujeres artistas como sujetos y no como objetos, y a través de sus trabajos y cuerpos se ha visibilizado lo denostado, ha conformado documentos para la resistencia y la memoria histórica, en los que el activismo y la repolitización de la práctica artística ha cobrado protagonismo, especialmente en América Latina.

Hablar y repensar desde el Sur, desde América Latina, en sentido geopolítico y heterogéneo, significa aportar pluralidad a una mirada encorsetada por el poder absoluto patriarcal, además de colonizador, blanco, capitalista e imperialista. El arte y su pluralidad es un buen ejemplo de ello. A través de las herramientas artísticas menos contaminadas por el patriarcado, como la performance o la fotografía (Ballester, 2012, p. 20), se han deconstruido las prácticas visuales hegemónicas y sus contenidos para hablar de temas considerados subalternos como la diversidad sexual, la interculturalidad, los conflictos armados, que han azotado a gran parte de América Latina, y la violencia de género y el feminicidio.

El hilo conductor será el cuerpo, el cuerpo como territorio de resistencia, como lienzo de expresión reapropiado desde el cual las artistas se interpelan y van a interpelar. Un espacio considerado el primer espacio histórico y político, el cual nos pertenece, pero que continúa siendo dominado por las relaciones de poder (Barjola, 2018, p. 22), todavía condenado a la desaparición, al exterminio y a la vulneración.

* Doctora en Historia del Arte. Universitat de València – Estudi General. Consell Valencià de Cultura.

El resistir decolonial

El feminismo y su pluralidad, junto con sus prioridades políticas, ha propiciado que el arte juegue un papel fundamental en la libertad de las personas al plasmar las demandas del activismo para lograr el cambio social.

A continuación, proponemos diferentes obras de diversas artistas latinoamericanas, cuyos cuerpos —protagonistas en ellas— visibilizan lo que desde el centro es resistente en contra de una organización social del poder, de raíz eurocéntrica que ignoró o desvalorizó lo diferente. Ellas son mujeres latinas, oprimidas por ser mujeres y por ser parte de una población sometida por la occidentalización; por lo que su cuerpo pasa a ser el vehículo canalizador a través del cual ellas van a manifestar su subjetividad, a tomar posición política en el espacio público y a proveer a través de sus trabajos una pluralidad de relatos feministas en los que cobran protagonismo sus experiencias. En este sentido sus trabajos nos permiten entender, desde la mirada del feminismo decolonial —término acuñado por la filósofa argentina María Lugones (2008)— cómo las opresiones de raza, clase, sexo y sexualidad han sido derivadas de la expansión del capitalismo global y del colonialismo occidental, pasando a ser deconstruido el feminismo hegemónico blanco institucionalizado (Curiel, 2015) propio de un eurocentrismo marcado por el capitalismo destructor.

La obra de la artista brasileña Adriana Varejão (Río de Janeiro, 1964) *Filho bastardo* (Hijo bastardo) I y II impacta por su dureza y por mostrar de manera extrema lo silenciado bajo una capa “pulcra” de cultura occidental. En este caso, el soporte de su trabajo es la cerámica, que también revela el peso de los tres siglos de colonización portuguesa vividos en su país. Para deslegitimar el proceso de colonización impuesto, la autora se sirve de bandejas que, a su vez, conforman vajillas —con las que las mujeres a lo largo de los siglos a tiempo completo y a coste cero (Federici, 2018, p. 30) han servido los alimentos— en cuyos soportes se muestran las violaciones que sufrieron por parte de los conquistadores

y de los propietarios de las *fazendas*. Y, que supuso, el nacimiento del mestizaje al abrigo de las conquistas llevadas a cabo en el siglo XVI. Adriana Varejão también nos muestra en su trabajo una herida abierta que sangra como si de una vagina se tratara. Esta aparece en el centro de la composición y escenifica el dolor de las mujeres, las violaciones en masa utilizadas como armas de guerra en todos los conflictos armados y guerras civiles. Una historia de violencia que ha sido inscrita en los cuerpos de las mujeres a sangre y a fuego, al abrigo de conquistas en las que el cuerpo de las mujeres, convertido en violable, al igual que el territorio conquistado, tenía que ser desflorado y violentado (Barbosa, 1994, p. 73).

La colombiana María Evelia Marmolejo (Pradera, 1958), el 12 de octubre del año 1985, llevó a cabo la performance *América* en la plaza Colón de Madrid, ciudad a la que se autoexilió con dos meses de embarazo, después de haber sido asaltada por el ejército colombiano (Marmolejo, 2018) tras llevar a cabo otras performances en espacios públicos de la ciudad de Cali. En estas denunciaba la vulneración de los derechos humanos de las personas desaparecidas y asesinadas durante el mandato presidencial de Turbay Ayala (1978-1982).

María Evelia Marmolejo llegó a España siete años antes de que se conmemorara el quinto centenario del mal llamado y cuestionado descubrimiento de América. Un año, 1992, que junto con las Olimpiadas de Barcelona, supondría el despertar de un país como España, tras el letargo de la dictadura y el silencio impuesto en la Transición a la democracia. El 12 de octubre de 1985, María Evelia Marmolejo propuso que un día de fiesta nacional en España y en muchos países de América Latina, considerado a inicios del siglo XX Día de la Raza y, durante el franquismo, el Día de la Hispanidad, fuera un día de luto. Distribuyó entre los asistentes a la performance, en la Plaza de Colón de Madrid, a los pies de la escultura del navegante, una hoja con pasajes de *La Brevísima destrucción de las Indias* de Fray Bartolomé de las Casas, obra escrita en 1542 y publicada en 1552. Tras el reparto, rompió unos espejos, con un trozo de cristal se cortó las yemas de los dedos y, con su propia sangre, María Evelia Marmolejo escribió en el pedestal de Colón, la palabra América, como sinónimo de

masacre y opresión. Los trozos de los espejos rotos fueron repartidos entre el público (Fajardo-Hill, 2012). Estos simbolizaban aquello que llegó al nuevo mundo, los espejos, a cambio del oro arrancado a un territorio considerado subalterno y con el que se sufragaron guerras de religión en Europa.

La también colombiana Lina Espinosa (Bogotá, 1964), en sus videos *Mapa vivo* y *Mapa vivo del Tolima* del año 2013, nos invitó a reflexionar sobre el proceso de descubrimiento del territorio colombiano y su explotación a partir del siglo XVI. Con la justificación de convertir al cristianismo a los llamados “caribes”, los emisarios de la reina Isabel la Católica (Melo, 2017, p. 74), los conquistadores, no solo esclavizaron a la población indígena, sino que explotaron todos los recursos naturales con la finalidad de controlar las minas de oro y de hallar El Dorado, donde se suponía que encontrarían oro en cantidades jamás vistas. La avaricia de los conquistadores se relacionó con la lascivia, en una época en la que la extracción del oro de las profundidades de la tierra se veía como la vagina y el útero de la Madre Tierra (Chollet, 2019, p. 188). De esta manera, al dominar y maltratar la naturaleza, se dominaban y maltrataban los cuerpos de las mujeres. Por ello es que el soporte de la obra de Lina Espinosa es un cuerpo femenino de cuyo ombligo surge en oro el mapa de Colombia y el mapa de la región del Tolima. Un cuerpo de mujer que representa a la madre naturaleza y al territorio colombiano, cuyos recursos han sido explotados desde la conquista y que continúan siendo explotados por grandes multinacionales, amparadas por la ilegalidad.

En agosto de 2019, la selva amazónica se estaba quemando. Mujeres de más de 130 pueblos originarios se unieron en Brasilia para marchar contra las políticas genocidas, explotadoras y patriarcales del gobierno de Bolsonaro, bajo el lema *territorio: nuestro cuerpo, nuestro espíritu*. Para ellas, defender las tierras ancestrales era defender su derecho a la vida. En el año 2015, aparece el afiche digital *La lucha es por el territorio* de la artista Nadia Granados (Bogotá, 1978), conocida como la Fulminante. En este afiche es su cuerpo de mujer, de espaldas, el soporte para colocar el mapa de Colombia en su trasero, en concreto, en el ano. De esta manera

tan tajante y crítica veía Nadia Granados a su país, un Estado proxeneta y patriarcal que encubre el narcotráfico, la trata de mujeres, la prostitución y el narcoturismo. Un ejemplo de esto es la ciudad de Medellín, elegida como la más innovadora del planeta en el año 2013, conocida antaño como la más violenta, y que en la actualidad, junto con Cartagena de Indias, se ha convertido en el paraíso de las drogas y la prostitución como reclamo turístico. Allí llegan hombres de todas partes del mundo, principalmente estadounidenses, alemanes e israelíes, a ejercer control y dominio sobre los cuerpos de las mujeres y sobre las y los menores de edad.

Nadia Granados propone que su trabajo desemboque en una detonación, pues según sus propias palabras: “Me interesa esa palabra y esa acción (...). Hace falta que detonen cosas, no es una violencia de matar, de dañar; es de despertar, de reaccionar” (Saldarriaga, 2017).

¿Quién puede borrar las huellas? fue la performance con la que la guatemalteca Regina José Galindo (Ciudad de Guatemala, 1974) se dio a conocer en su país, el día 23 de julio del año 2003. Encarnó un símbolo de protesta popular contra la candidatura presidencial de Efraín Ríos Montt, responsable de las masacres y quema de aldeas entre el 23 de marzo de 1982 y el 8 de agosto de 1983, mientras fue presidente del país. Regina José Galindo, vestida sencillamente de negro, se presentaba con una palangana llena de sangre humana en la que mojaba sus pies a cada paso, dejando sus huellas en el camino desde la corrupta Corte Constitucional hasta el Palacio Presidencial de la Ciudad de Guatemala. Con estas sencillas huellas impregnadas de sangre, Regina José Galindo protagonizó una metáfora sobre la violencia en Guatemala y la falta de memoria histórica, con la que rememoró un suceso vergonzoso de la historia reciente de su país: El exdictador Efraín Ríos Montt, derogó la Constitución tras el Golpe de Estado del 23 de marzo de 1982, anuló el poder legislativo, declaró el Estado de Sitio e implantó el régimen militar durante su mandato. Fue derrocado en 1983. Y aunque nunca volvió a la presidencia, siguió ocupando altos cargos dentro del gobierno hasta su muerte. En 2013, Ríos Montt fue declarado por una jueza de la República, culpable por crímenes de genocidio y de lesa humanidad, cometidos

durante su gobierno dictatorial. Posteriormente, fue anulada su sentencia por la Corte Constitucional.

Mientras tanto, las huellas de sangre de Regina José Galindo, que en 2003 quedaron plasmadas en el centro histórico de Ciudad de Guatemala, reflejaban los miles de asesinatos que habían quedado impunes durante la política de terror llevada a cabo por los militares, en el período de guerra civil interna que desangró completamente a este país centroamericano (Figueroa, 2004, p. 56). Con *¿Quién puede borrar las huellas?* Regina José Galindo cuestionaba el lugar del poder y quién lo ostentaba todavía en su país, tras iniciarse el proceso democrático de Guatemala en 1996. Al invadir el espacio público, Regina José Galindo se hizo presente en un espacio político del centro de la Ciudad de Guatemala, cargado de connotaciones patriarcales y de toma de decisiones basadas en jerarquías de estatus y de poder, del que las mujeres hemos sido tradicionalmente excluidas.

En uno de sus primeros performances, realizado entre 1994 y 1995 y titulado *Territorio mexicano* (Ballester¹, 2010), la mexicana Lorena Wolffer (Ciudad de México, 1971) representó metafóricamente con su cuerpo a su país, que pasivo e indefenso, afrontó la crisis de 1994, la peor dentro de la historia contemporánea de México.

Con imágenes asociadas a experiencias sexuales extremas, la pieza, convertida en atractiva a la vez que repulsiva, situaba a la artista en un ambiente clínico, blanco y estéril; sobre una mesa de quirófano, yacía desnuda y atada fuertemente de pies y manos. Durante seis horas continuas, Lorena Wolffer recibió sobre su vientre gotas de sangre, con una cruel y exacta precisión. Estas provenían de una bolsa de transfusión que contenía treinta litros de sangre de vaca. La bolsa colocada en el techo del quirófano pendía de un gancho de carnicería, del que también colgaba

1 “El compromiso político de las artistas con su tiempo: memoria y resistencia” fue una comunicación que presenté en el Congreso Internacional Mujer, Arte y Tecnología en la Nueva Esfera Pública, celebrado en la Universidad Politécnica de Valencia el 3 y el 4 de noviembre del año 2010. El 30 de septiembre de ese mismo año, me doctoré en Historia del Arte por la Universitat de València con la tesis *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Parte de los contenidos que fueron presentados en la comunicación del Congreso CIMUAT, forman parte de mi tesis doctoral.

la leyenda: todos somos priístas en potencia. La performance constituía una imagen en *shock* para quienes estaban presentes y, metafóricamente, ponía el énfasis en el comportamiento pasivo de la población mexicana ante la peor crisis de la historia contemporánea de su país, la de 1994. Año en que el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) le declaró la guerra al Estado. El 1 de enero de ese año, México entró en el Tratado de Libre Comercio de América del Norte, con Estados Unidos y Canadá, lo que supuso la devaluación del peso mexicano; el 23 de marzo, el candidato presidencial del PRI, Luis Donaldo Colosio, fue asesinado.

Por otra parte, la visión del cuerpo de Lorena Wolffer bañado en sangre no pasaba por alto los cuerpos de las mujeres víctimas del feminicidio en este país. En 1994, Ciudad Juárez pasó a convertirse en la capital internacional del feminicidio. Su frontera todavía continúa siendo el escenario del mayor y más prolongado número de asesinatos de mujeres, por ser mujeres, en tiempos de paz, dictados por el patriarcado. El 19 de agosto de 2019, miles de mujeres salieron a las calles de Ciudad de México, cansadas de sufrir violencia machista y en apoyo a una menor de 17 años, violada por cuatro policías. La convocatoria reunió a los colectivos feministas al grito de “Yo sí te creo” y “¡No me cuidan, me violan!”. Marcha que se catalogó como una de las marchas feministas más multitudinarias de México, un país en el que el 66% de las mujeres menores de 15 años ha sido víctima de algún tipo de violencia (Barragán, 2019). Según el Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública, de enero a julio de este año 2019, se han registrado 563 feminicidios (Murillo, 2019).

En el Perú, miles de mujeres y niñas fueron violadas durante el conflicto armado interno que vivió el país entre 1980 y el año 2000. Durante este periodo se produjo una fractura social que identificaba equivocadamente al campesinado como miembro de Sendero Luminoso; por lo que la población indígena, que ya estaba en situación de pobreza extrema, exclusión y discriminación, sufrió desapariciones y desplazamientos forzados de familias enteras, emigraciones rurales hacia áreas marginales de ciudades, torturas y, sobre todo, las mujeres, violencia sexual. Estigma que las ha marcado como impacto diferenciado de violencia de género en

su cuerpo, a la vez que las ha condenado al ostracismo y excluido de una sociedad que todavía no las reconoce como víctimas dobles: del propio conflicto bélico y por su condición de mujeres.

El afiche, como herramienta política e iconográfica orientada a involucrar la acción ciudadana para promover su participación en el asentamiento de la democracia, es una intervención pública que genera reacciones participativas con repercusiones en la opinión pública.

Esta es la herramienta que la peruana Natalia Iguíñiz Boggio (Lima, 1973) utilizó en el afiche *Mi cuerpo no es un campo de batalla*, realizado en el año 2004. En él, denunció las violaciones a las que fueron sometidas miles de mujeres y niñas, principalmente indígenas, por parte de militares y guerrilleros, durante la guerra civil interna (Ballester Buigues, 2010). La idea principal de este cartel o afiche fue exponer a la discusión pública el uso de la violencia sexual como una estrategia no “identificada” de guerra, que vulneraba los derechos humanos de las mujeres.

Natalia Iguíñiz recreó en este afiche la silueta en negro de una mujer indígena de los Andes centrales, con los brazos y las palmas de las manos extendidas en señal de indefensión, sobre un fondo de tonos verdes de camuflaje militar. De ellos, brotaba un reguero de sangre que parecía salir de las partes íntimas, aludiendo a los abusos sexuales. El fondo negro de la silueta hacía referencia al anonimato de todas ellas como víctimas de violaciones, y a su estado de indefensión ante la política del Estado y estigmatización social que, posteriormente puede llegar a significar la exclusión de sus propias comunidades. Razón por la que en numerosas ocasiones optaron por no denunciar las violaciones. Por miedo a posibles represalias y por vergüenza de ser señaladas por sus familiares.

El 4 de septiembre del año 2012, el presidente colombiano de ese entonces, Juan Manuel Santos, anunció un nuevo proceso de paz con las FARC. En noviembre de ese mismo año y tras una presentación de los equipos negociadores en Oslo (Noruega), las mesas de diálogo comenzaron su tarea en La Habana (Cuba). El 26 de mayo del 2013, se alcanzó el primer Acuerdo de la agenda negociadora, relativo a las políticas de desarrollo rural, al uso y al acceso a la tierra y al desarrollo social de las áreas

campesinas. En octubre de ese mismo año, Regina José Galindo llevó a cabo en Medellín la performance *Negociación en turno*. La muerte y la paz pesan mucho, y más en un país como Colombia. Ese era el significado de la performance de Regina José Galindo. Durante la puesta en escena, su cuerpo fue introducido en un ataúd de madera, portado en silencio por varios voluntarios, a los que se les impidió doblar las rodillas para aliviar el peso de carga.

Detrás de esta performance había un acto de reflexión política sobre el proceso de paz iniciado el año anterior. No debemos olvidar que Regina José Galindo procede de Guatemala, país que sufrió una de las guerras civiles internas más cruentas de América Latina y cuyo proceso de paz concluyó el 29 de diciembre de 1996, bajo el mandato presidencial de Álvaro Arzú Irigoyen. Este concretó el Acuerdo de Paz con la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca (URNG).

El 26 de septiembre de 2016, en Cartagena de Indias, el Presidente de Colombia, Juan Manuel Santos, y el líder de las FARC, Rodrigo Londoño, alias “Timochenko”, protocolizaban en un acto que le dio la vuelta al mundo, la firma del Acuerdo de Paz. Siete días después, el pueblo colombiano votaba no, en el Plebiscito por la Paz.

Originado en 1964, este ha sido considerado el conflicto armado interno más largo del hemisferio occidental (Cosoy, 2016). Ha ocasionado más de 260.000 muertos, decenas de miles de desaparecidos y casi siete millones de desplazamientos forzados, además de violaciones, secuestros e incontables tragedias personales que han afectado la vida de todos los colombianos y colombianas. Nueve días después del Plebiscito, tras ganar el no, Doris Salcedo (Bogotá, 1958) llevó a cabo en la plaza Bolívar, en la capital colombiana, una intervención colectiva que invitaba a la reflexión. Bajo el título de *Sumando ausencias*, organizó junto con estudiantes de la Universidad Nacional de Colombia, una especie de mortaja blanca de 7000 metros, en la que fueron escritos con ceniza los nombres de 1900 personas; tan solo el 8% de las víctimas del conflicto armado interno que ha vivido Colombia desde 1964. Doris Salcedo consideró que esta obra colectiva era una protesta artística de duelo necesaria, que urgía tras el

plebiscito del 2 de octubre, porque la paz había sido matada ese mismo día. En la plaza de Bolívar de Bogotá se escenificó un proceso de duelo colectivo en el que centenares de personas participaron cosiendo a mano las telas con los nombres de personas que habían sido víctimas del conflicto armado interno. Coser también significa reparar, y reparar significa sanar el duelo por haber sido matada la paz, un duelo que para Doris Salcedo ha sido el más duro de todos.

Cuerpos gramaticales es una acción colectiva en la que renacer a través de la siembra del cuerpo como una semilla, se sana la violencia sufrida a través de actos de resistencia donde predomina la catarsis colectiva. La socióloga de Medellín, Sandra Milena, es una superviviente, junto a su familia, del asalto a la población civil de la Comuna Trece perpetrado por Ejército Nacional de Colombia, la Policía Nacional y la Fuerza Aérea, entre el 16 y el 21 de octubre del año 2002, y cuyo objetivo, según ellos, era recuperar el territorio de manos de la delincuencia y las milicias urbanas de las guerrillas de las FARC y el ELN. Sandra Milena lidera, junto a sus hermanos, este proyecto y el colectivo AgroArte, a través del cual el hip hop, como herramienta de visibilización de la palabra a través de la música, está presente.

El cuerpo es un territorio de crecimiento y de vida que, durante el conflicto armado colombiano, fue desaparecido, violentado, maltratado y humillado. La desaparición forzada de los cuerpos ha convertido gran parte del territorio colombiano en un mapa de fosas comunes. La tierra, para *Cuerpos Gramaticales*, es la herramienta de sanación para el cuerpo, tras la violencia y el enterramiento de los mismos. La artista ve en la siembra la posibilidad de un renacer catártico contra el olvido y la impunidad; construye memoria a través de la movilización de los cuerpos y de sus relatos; busca la reparación y la verdad como un bien, para poder avanzar frente a una sociedad anestesiada y cercana al peligro del olvido. La voz y la palabra, los testimonios, la escucha, la fotografía de la persona desaparecida cerca al cuerpo de quien se ha sembrado, las frases ... son elementos necesarios para la sanación simbólica de los cuerpos y de la tierra. Y, en su conjunto, son imágenes performáticas que ilustran la

vulneración de los derechos humanos y denuncian los crímenes de lesa humanidad infligidos a comunidades y personas a las que se les negó su derecho a existir.

Según el Centro Nacional de Memoria Histórica, entre 1958 y 2015 han sido desaparecidas 82.998 personas en Colombia. Cuando no hay cuerpo, el duelo queda irresuelto dentro de un sistema corrupto que mantiene la vulneración de los derechos humanos en total impunidad.

Desde el año 2005, Érika Diettes (Cali, 1976) explora en su trabajo la situación sociopolítica de su país; en 2011 empezó su proyecto *Relicario* con el que simbolizó la memoria de los duelos no resueltos, a través de los objetos atesorados por las familias de las víctimas del conflicto armado y de las palabras de sus familiares dolientes. Ante la ausencia de un cuerpo al que velar y enterrar, la obra *Relicario* pasó a constituir un acto de paz con los muertos (Diettes, 2018). A través de ella la artista establece una empatía y sororidad con los familiares de la víctima, muchas veces no encontrada en las instituciones. *Relicario*, tanto para los familiares como para la artista, se constituyó a partir de un acto de duelo de profundo respeto. En él, un objeto cotidiano de la persona desaparecida —ofrecido por sus familiares— fue cubierto por un cubo de tripolimero de caucho, un material transparente y viscoso, simulando una tumba. 191 fueron los objetos escenificados, representando la magnitud de la vulneración de los derechos humanos y la necesaria dignificación de las víctimas a través de un duelo público e imprescindible. Esta obra, a su vez, puso en evidencia la pertinencia de las prácticas artísticas y performáticas como vehículos canalizadores que tramitan el dolor, cuando no hay cuerpo, y posibilitan actos de reparación.

A modo de epílogo

Latinoamérica tiene deudas con sus mujeres. Los trabajos de cada una de estas artistas son muestras de resistencia que desafían al poder patriarcal. La voz de las mujeres, la voz de la diversidad, tiene que ser escuchada frente a un sistema patriarcal jerárquico e injusto que perpetúa

la violencia, la masacre y el feminicidio. Sus cuerpos abiertos, sus relatos extremos, albergan la misma contundencia y rotundidad que el contexto de violencia y desamparo en el que les ha tocado vivir. Sus trabajos forman parte de la historia de América Latina como datos registrados que guardan, recuperan y subvierten una historia contemporánea escrita con base en una explosión de violencia ilimitada, sostenida por un discurso de supremacía masculina. Resistir a través del arte es lo que estas artistas realizan, y con sus trabajos nos han mostrado varios relatos en los que la opresión hacia los cuerpos de las mujeres latinas ha sido denunciada, deconstruyendo un relato eurocentrista que propone otra relectura de la historia después de 1492. Con ellas, el cuerpo ha sido liberado y convertido en sujeto a partir de un feminismo decolonial que nos habla de subjetividades resistentes.

Probablemente ustedes se pregunten por qué yo, una mujer blanca, heterosexual y procedente de España, un país europeo, les expongo una serie de obras de mujeres artistas latinas y les hablo del feminismo decolonial.

Mi país de origen, según el pasaporte, es España. Según la Constitución española, en su artículo segundo se reconoce y garantiza el derecho a la autonomía de las nacionalidades y regiones que la integran, y a la solidaridad entre todas ellas. Por lo tanto, España es un Estado plurinacional y el País Valenciano es una nación con idioma oficial y propio como es el catalán o valenciano —al igual que Cataluña, Aragón, el País Vasco o Galicia— que han quedado aglutinadas en el actual Estado español, tras el fin de la Guerra de Sucesión en 1713, y a la imposición centralizadora de la monarquía borbónica.

Desde mi experiencia, desde mi deconstrucción continua sobre el deber ser mujer que el patriarcado y el Estado español también imponen sobre mi cuerpo, considero que la liberación de las mujeres no puede ir ligada a proyectos estatales capitalistas que invisibilicen las luchas feministas en beneficio de un Estado militarizado, imperialista y masculinizado

(Rodó de Zárate, p. 58) como es España². Si el feminismo decolonial, surgido en América Latina, propone dar voz a las subalternas y una ruptura con la visión hegemónica, eurocéntrica, racista y burguesa del mismo concepto de feminismo, el feminismo interseccional pone énfasis en las diferentes realidades de privilegio y de opresión en un contexto como puede ser el del Estado español.

Comprender mi situación desde la perspectiva feminista interseccional, implica que, al mismo tiempo, estoy en posición de privilegio por ser una mujer blanca y europea, pero que vivo en una situación de opresión como mujer del País Valenciano, en relación al Estado español que ejerce una política hegemónica de imperialismo estatal. Por ello, el feminismo y su pluralidad tanto decolonial como interseccional, nos permitirá reformular nuevos conceptos de libertades y de soberanías, que no solo pasen por nuestros cuerpos sino también por los territorios que nos habitan. Y para ello es importante que nuestras voces, que nuestros discursos, sean potenciados desde el Sur y desde la periferia, citando a autoras latinas y feministas que cuestionan el discurso hegemónico y nacional.

Referencias³

- Alcázar, Josefina y Fuentes, Fernando (2005). *Performance y arte-acción*. Ciudad de México, México: Ex-Teresa. Citru.
- Antivilo, Julia (2015). *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías- Arte feminista latinoamericano*. Bogotá D. C., Colombia: Ediciones Desde abajo.
- Ballester, Irene (2012). *El cuerpo abierto, Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Gijón, España: Trea.

2 Mientras escribo este texto, el barco de la ONG *Open Arms* no puede atracar en el puerto de la isla de Lampedusa (Italia) porque el eurocentrismo conforma una geopolítica que establece un sistema territorio-mundo basado en un régimen político de dominio masculino, blanco y heteropatriarcal, para el que la población negra conforma la subalternidad.

3 Por convicción feminista decido escribir el nombre de las autoras y de los autores citados en la Referencias. Si solo opto por escribir la inicial, estaría invisibilizándolas.

- Ballester, Irene (2010). El compromiso político de las artistas con su tiempo: memoria y Resistencia. En *Congreso Internacional Mujer, Arte y Tecnología en la Nueva Esfera Pública* (CIMUAT). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. Recuperado de <http://www.upv.es/contenidos/CIMUAT/info/768712C.pdf>
- Barbosa, Araceli (1994). *Sexo y conquista*. Ciudad de México. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Barjola, Nerea (2018). *Microfísica sexista del poder. El caso Alcàsser y la construcción del terror sexual*. Barcelona, España: Virus.
- Cosoy, Natalio (24 de agosto de 2016) ¿Por qué empezó y qué pasó en la guerra de más de cincuenta años que desangró a Colombia? *BBC Mundo Bogotá*. Recuperado de <http://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37181413>
- Curiel, Ochy (2015). *Descolonizando el feminismo: una perspectiva desde América Latina y el Caribe*. Recuperado de http://feministas.org/IMG/pdf/Ochy_Curiel.pdf
- Chollet, Mona (2019). *Brujas. ¿Estigma o la fuerza invencible de las mujeres?* Barcelona, España: Penguin Random House.
- de Sousa Santos, Boaventura (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo, Uruguay: Trilce.
- Fajardo-Hill, Cecilia (2012). *El cuerpo político de María Evelia Marmolejo*. *Art-Nexus* (85). Recuperado de https://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=24747&lan=es&x=1
- Federici, Silvia (2018). *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Madrid, España: Traficantes de sueños.
- Figueroa, Carlos (2004). Cultura del terror y Guerra Fría en Guatemala. En Raquel Sosa E.(coord.), *Sujetos, víctimas y territorios de la violencia en América Latina* (pp. 33-66). Ciudad de México, México: Universidad de la Ciudad de México.

- Galeano, Eduardo (2011). *Las venas abiertas de América Latina*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Melo, Jorge Orlando (2017). *Historia mínima de Colombia*. Bogotá, Colombia: Turner
- Murillo, Eduardo (26 de agosto de 2019). *De enero a julio de 2019, 2 mil 173 mujeres fueron asesinadas en el país* (12). Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2019/08/26/politica/012n1pol>
- Rodó de Zárate, María (2019). Feminisme, alliberament nacional i interseccional. En Miquel Rosselló y Antoni Trobat(coords.), *Nou sobiranisme i feminismes. Identitat i democràcia al segle XXI* (pp. 55-65). Palma (Mallorca), España: Leonard Muntaner.
- Saldarriaga, Manuel (21 de abril de 2017). Nadia Granados: Colombia no menstrua aunque se desangre. *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/nadia-granados-colombia-no-menstrua-aunque-se-desangre-articulo-690306>
- Valencia, Sayak (2016). *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder*. Ciudad de México, México: Paidós.
- Verge, Tània (2019): Feminisme i sobiranisme: autodeterminació, pacte previ i equitat de gènere. En Miquel Rosselló, Miquel y Antoni Trobat (coords.), *Nou sobiranisme i feminismes. Identitat i democràcia al segle XXI* (pp. 41-53). Palma (Mallorca), España: Leonard Muntaner.